Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Samedi 30 avril
Forum : ***John Cage et l'œuvre ouverte***

Dans le cadre du cycle **L'œuvre ouverte**
Du mardi 19 au samedi 30 avril









Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : **www.citedelamusique.fr**

Cycle **L’œuvre ouverte**

Libres explorateurs de tous les possibles, laissant venir ce qui doit venir : de Cage au free-jazz en passant par la caméra fixe d’Andy Warhol, bien des artistes ont tenté de saisir l’ouvert.

C’est justement Andy Warhol qui est au centre du premier concert de ce cycle. L’artiste expérimental Scanner, alias Robin Rimbaud, travaille sur la voix de Warhol issue de ses interviews. Il fait émerger des espaces vides, des hésitations et des respirations nécessaires à la construction – parfois à partir d’un simple « euh » – d’un univers sonore. Des images projetées accompagnent cette performance, donnant à voir l’expression warholienne de l’ennui et sa fascination du détail. Quant à Dean & Britta, issus du groupe de rock indépendant Luna, ils inventent une bande-son pour les *screen tests* auxquels Warhol soumettait ses visiteurs, connus ou anonymes : le résultat de deux minutes quarante était ensuite projeté au ralenti afin d’en obtenir quatre.

Le pianiste Cecil Taylor a révolutionné le jazz en libérant l’improvisation des conventions en vigueur : il est, avec Ornette Coleman, l’un des créateurs du free-jazz. Il dit de lui-même qu’il tente d’« *imiter au piano les sauts dans l’espace que fait un danseur* ». Cette approche gestuelle confère à son jeu une infinie variété d’accents et de textures : *clusters* avec le poing ou l’avant-bras, glissandos, rythmes apériodiques sont notamment devenus ses signatures sonores. Lui-même poète à ses heures, Cecil Taylor invite sur scène l’écrivain et homme de théâtre Amiri Baraka (de son vrai nom LeRoi Jones), auteur d’études marquantes sur le blues et militant marxiste pour la cause noire.

Pour leur concert, les solistes de l’Ensemble intercontemporain ont imaginé une manière inattendue de redonner à entendre aujourd’hui le concept d’œuvre ouverte : « *Et si nous changions le rapport entre le public et les musiciens, et même la disposition de la salle en la vidant partiellement de ses fauteuils ?* ». Laisser le choix à l’interprète de l’ordre des séquences qu’il joue (*Domaines* de Boulez), faire intervenir l’aléa (Maderna), adopter une notation musicale relative et non plus absolue (*Aria* de Cage)… : autant de démarches compositionnelles qui permettent à chaque interprétation – toujours unique – de révéler l’étendue des possibilités de ces œuvres.

Il en est de même pour les œuvres de Cage, Stockhausen et Boulez interprétées lors du dernier concert du cycle par le jeune pianiste finlandais Paavali Jumppanen, connu notamment pour son intégrale des sonates de Boulez. John Cage compose en effet sa *Music of Changes* en utilisant un livre d’oracles chinois, le I Ching, pour tirer au sort chacun des paramètres musicaux : hauteurs, durées, dynamiques, tempo. Boulez, qui rencontre Cage à Paris à la fin des années quarante et entretient avec lui une longue correspondance qui durera jusqu’en 1954, écrit sa *Troisième Sonate* en 1956. Dans ce « *labyrinthe à plusieurs circuits* », l’interprète a la liberté d’emprunter des « *bifurcations surveillées* ». La même année, Stockhausen compose son *Klavierstück XI* dans lequel le pianiste peut circuler à sa guise entre dix-neuf fragments disposés sur une page.

MARDI 19 AVRIL – 20H

Première partie :
Warhol's surfaces

Scanner

Deuxième partie :
13 Most Beautiful… Songs for Andy Warhol's Screen Tests

Dean & Britta
Michael Dean Wareham, chant, guitare
Britta Phillips, chant, basse, claviers
Matthew Sumrow, claviers, guitare
Anthony LaMarca, basse, guitare, samples, batterie

MERCREDI 20 AVRIL – 20H

Diction & Contra-diction

Cecil Taylor, conception, piano et poésie
Amiri Baraka, poésie et texte

JEUDI 28 AVRIL – 20H

Les œuvres ou extraits seront interprétés dans l'ordre suivant :

John Cage
Aria
Karlheinz Stockhausen
Klavierstück X
György Ligeti
Dix Pièces
Bruno Maderna
Viola
Klaus Huber
Ein Hauch von Unzeit III
Bruno Maderna
Sérénade pour un satellite
Dieter Schnebel
Visible Music I
Francesco Filidei
Toccata
Mauricio Kagel
Ludwig van

Pierre Boulez
Domaines (version intégrale)

Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Clement Power, direction
Valérie Philippin, voix
Frédéric Stochl, mise en forme

SAMEDI 30 AVRIL – 11H
CONCERT ÉDUCATIF

Scène ouverte

Œuvres de **John Cage**, **Bruno Maderna**, **Karlheinz Stockhausen**…

Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Clement Power, direction
Valérie Philippin, voix
Frédéric Stochl, mise en forme

SAMEDI 30 AVRIL – 15H
FORUM

John Cage et l'œuvre ouverte

15h : projection
Archives de **John Cage** commentées par **Jean-Yves Bosseur**

16h : table ronde
Animée par **Philippe Albèra**
Avec la participation de **Carmen Pardo Salgado**, **Jean-Yves Bosseur**, **Laurent Feneyrou**, musicologues

17h30 : concert

Karlheinz Stockhausen
Klavierstück XI (Première exécution)
John Cage
Music of Changes (Livres I et III)
Karlheinz Stockhausen
Klavierstück XI (Deuxième exécution)
Pierre Boulez
Sonate n° 3

Paavali Jumppanen, piano

SAMEDI 30 AVRIL – DE 15H À 18H45
Amphithéâtre

15h projection

Archives de **John Cage** commentées par **Jean-Yves Bosseur**

16h table ronde

Animée par **Philippe Albèra**
Avec la participation de **Carmen Pardo Salgado, Jean-Yves Bosseur, Laurent Feneyrou,** musicologues

17h30 concert

Karlheinz Stockhausen
Klavierstück XI (Première exécution)

John Cage
Music of Changes (Livres I et III)

Karlheinz Stockhausen
Klavierstück XI (Deuxième exécution)

Pierre Boulez
Sonate n° 3

Paavali Jumppanen, piano

Enregistré par France Musique, ce concert sera diffusé le lundi 30 mai à 20h.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
Klavierstück XI

Composition : 1956.
Création : le 22 avril 1957 à New York par David Tudor.
Éditeur : Universal Edition.
Durée : environ 14 minutes.

La partition du *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen se présente sous la forme d'une feuille de 53 x 93 cm sur laquelle figurent 19 séquences irrégulièrement espacées. Au dos sont données les prescriptions suivantes : « *L'interprète regarde la feuille sans aucune intention et commence par le groupe qu'il a remarqué tout d'abord ; il le joue dans n'importe quel tempo, à l'exception des notes écrites en petit, n'importe quelle intensité de départ, n'importe quel mode d'attaque. Lorsque ce premier groupe est terminé, il lit les indications de jeu qui suivent, pour le tempo, l'intensité, le mode d'attaque et les applique à n'importe lequel des autres groupes sur lequel s'est porté son regard, sans aucune intention.* »

L'indication « *continuer de groupe en groupe, sans intention* » signifie que l'interprète ne doit jamais lier délibérément certains groupes entre eux, ni en laisser d'autres séparés. Chaque groupe est susceptible d'être enchaîné aux 18 autres de telle sorte qu'il peut être joué avec chacun des tempi, intensités et modes d'attaque. Lorsqu'un groupe se termine par un point d'arrêt, la longueur du point d'orgue dépend du temps de lecture des indications de jeu concernant le groupe suivant. Si un groupe se termine par le mot *lier*, il faut faire résonner la note ou l'accord final aussi longtemps que dure la lecture des indications de jeu s'appliquant au groupe suivant.

Si l'on parvient à un groupe pour la deuxième fois, il faut se référer à des indications entre crochets, qui concernent les transpositions une ou deux octaves plus haut, ou plus bas, séparées chaque fois pour la portée du bas et celle du haut, et les sons que l'on peut ajouter ou retrancher.

Si l'on parvient à un groupe pour la troisième fois, une des réalisations possibles de la pièce se termine. Ainsi peut-il arriver que certains groupes ne soient joués qu'une seule fois ou pas du tout. Stockhausen écrit à ce propos : « *19 groupes développés à partir d'un embryon commun, avec une direction temporelle, sont liés à la forme globale par un interprète, selon l'orientation de son regard ; ces groupes s'influencent directement. Chaque groupe, choisi instantanément, détermine temporellement et spatialement le caractère de celui qui lui succède ; la continuité provient seulement du moment de l'exécution ; la musique n'existe pas en dehors de sa réalisation sonore.* »

Mobile, cette partition l'est incontestablement, mais peut-on parler pour autant d'« œuvre ouverte », comme le propose Umberto Eco, même si sa mise en forme ne dépend pas d'une logique de développement linéaire ? Toutes les propriétés du son sont déterminées. Tout au plus peuvent-elles donner lieu à des transpositions de registre ou de tempo. Seule la forme globale reste soumise au choix de l'interprète. Justement, selon Stockhausen, c'est bien la variabilité de

la forme qui permet de qualifier une œuvre d'ouverte, de faire percevoir sa « mobilité » et ce, dès la première écoute, puisqu'elle ne « *se développe pas linéairement vers une fin* ». Pourtant, d'après le « mode d'emploi » du *Klavierstück*, celui-ci devrait, dans la mesure du possible, être joué deux fois ou plus dans un même programme. Cette prescription n'est-elle pas une manière de confirmer que l'œuvre est destinée à « bouger » ; une exécution unique de celle-ci ne serait-elle pas suffisante pour dévoiler sa nature mobile ? Cette variabilité permet, certes, de remettre en question la fixité de l'œuvre dans une seule forme en rendant possible, à chaque exécution, une nouvelle « *morphologie de la continuité* », selon l'expression de Cage[1]. Si dans cette œuvre, la fonction de l'interprète est de « donner une forme », encore celui-ci doit-il pouvoir parcourir en virtuose les différents groupes, avec une incontestable dextérité. Fixer une version, comme l'ont fait de nombreux pianistes, en raison de la « gymnastique mentale » très compliquée que suppose la partition, ne conduirait-il pas à fausser le sens de l'ouverture et produire de nouveaux stéréotypes ?

En tant qu'interprète, Claude Helffer considère qu'il existe un certain décalage entre la conception théorique mise en place par le compositeur et la réalité pratique : « *Être capable de jouer sans préparation n'importe lequel des groupes selon les six vitesses demandées, les six intensités, les six attaques possibles peut poser des problèmes difficilement surmontables. De plus, les enchaînements doivent se travailler ; certains peuvent paraître plus naturels à un interprète donné, d'autres lui sembler d'un intérêt moindre. […] Si bien que le compositeur admet – en tout cas dans la conversation – que l'on puisse préparer des parcours à condition qu'il y en ait plusieurs.* »[2] Stockhausen préfère d'ailleurs que l'on ne parle pas de liberté à ce propos : « *On a simplement la possibilité de* choisir*, et je pense que le choix est la seule chose capable de donner de la dignité à un être humain.* »[3]

---

1. Cage, John, *Silence,* Wesleyan University Press, Middletown,1961, p. 35.

2. Helffer, Claude, « Le *Klavierstück XI* » de Karlheinz Stockhausen, Paris, *Analyse Musicale* n° 30, 1993, p. 55.

3. Stockhausen, Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, Lattès, 1979, p. 76.

John Cage (1912-1992)
Music of Changes – extraits

Livre I
Livre III

Composition : 1951.
Dédicace : à David Tudor.
Création : le 1er janvier 1952 au Cherry Lane Theatre de New York par David Tudor ; le *Book I* avait été créé par lui le 5 juillet 1951 à l'Université du Colorado.
Éditeur : Peters, New York.
Durée : environ 15 minutes.

C'est en 1951 que le compositeur Christian Wolff apporte à John Cage les deux volumes de l'*I Ching*, recueil d'oracles de la Chine ancienne, ce qui amena celui-ci à envisager de nouvelles techniques de composition « impersonnelles », c'est-à-dire basées sur des procédés de tirage au sort (pièces de monnaie, jet de dés, imperfections du papier…) ; Cage commence alors sa *Music of Changes* pour piano, précisément basée sur les principes de cette méthode. Selon lui, tout comme d'autres pièces antérieures, cette partition « *est conçue à partir d'un nombre de mesures possédant une racine carrée, de telle sorte que les longues sections soient dans les mêmes relations avec le tout que les sections courtes à l'intérieur d'une unité particulière. Toutefois, anciennement, ces longueurs étaient temporelles alors que dans les œuvres récentes, notamment la* Music of Changes*, elles sont spatiales, la vitesse de déplacement à travers l'espace demeurant aléatoire.* »[4]

En fait, plusieurs méthodes peuvent être suivies simultanément pour une même partition. Ainsi, dans la *Music of Changes*, si les proportions structurelles sont strictement déterminées, par contre, le tempo, qui influe sur la forme, et le choix des hauteurs (associé pour Cage à ce qu'il appelle la méthode), sont pour leur part soumis au tirage au sort. La disposition, 8 par 8, des matériaux sonores est elle-même en liaison avec le nombre 64, qui correspond précisément à l'ensemble des hexagrammes de la méthode *I Ching*.

La structure est envisagée comme une manière de réceptacle, capable d'accueillir des matériaux quels qu'ils soient, bruits, sons, silences, gestes, mots, conformément à une « *discipline qui, dès lors qu'elle est acceptée, accepte tout en retour* »[5]. Il semble manifeste que Cage ne pose plus seulement la question de l'indétermination au niveau du matériau sonore, comme il avait pu le faire à partir du piano préparé ou de sources électro-acoustiques, mais à celui de l'acte même de composition. D'ailleurs, a-t-il jamais cherché à poser délibérément un tel problème ?
Il semble qu'il faille rester très prudent dans les termes que l'on emploie au sujet de la démarche de Cage. Toute réflexion qui revient à la situer sous la forme d'une dialectique (hasard/ordre,

---

4. Cage, John, *Correspondance avec Pierre Boulez*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 168.
5. Cage, « Lecture on Nothing », *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961, p. 111.

détermination/indétermination) paraît trop schématique et restrictive : Cage n'a certainement pas l'ambition de produire du hasard à tout prix. Sa démarche vise plutôt à poser des questions, à se laisser orienter par le cours des événements, même s'il semble favoriser la chance pour que de tels événements se produisent. Et ce qui surviendra à la suite des opérations de hasard ne manquera pas d'échapper à toute tentative de classification et de prévision car, s'il agit ainsi, n'est-ce pas pour mettre à nu des conséquences qu'il ne pouvait prévoir au départ ? Encore faut-il être apte à pressentir si telle ou telle méthode de hasard est susceptible d'apporter des réponses positives pour la démarche musicale en cours et surtout savoir poser les questions adéquates. On n'insistera jamais assez sur le fait que les opérations de hasard sont liées, pour Cage, à une forte discipline. Loin d'être une abdication face au travail de composition et aux responsabilités qu'il implique, le recours au hasard n'élimine ni la rigueur ni le choix ; et le choix réside justement dans la nature des questions posées par le compositeur.

La position de Cage n'est généralement ni simple affirmation, ni pure négation mais tient simultanément des deux. De même, pour le philosophe américain Henry David Thoreau, le oui et le non sont des mensonges ; la seule vraie réponse, instable et mouvante, est quelque part entre les deux. Pour Cage, composer consiste à partir du 1, pas du 2, car les opposés sont des parties de l'unicité et devraient être considérés comme corrélatifs. Ainsi, loin d'appréhender le désordre comme le contraire de l'ordre (de même que le bruit ne saurait être posé comme le contraire du son musical), Cage tendra-t-il plus volontiers à l'envisager comme une forme d'ordre particulièrement complexe et qui échappe en partie à notre entendement ou à notre logique formelle. Lorsqu'il fait appel à des procédés de hasard pour déterminer la nature du matériau musical et son organisation, Cage rend en quelque sorte sa personnalité de compositeur aussi transparente que possible même si, dans le cas de *Music of Changes*, la fonction de l'interprète diffère peu de celle qui lui est traditionnellement dévolue, la notation étant intégralement fixée. Si l'on peut observer une visualisation des valeurs de durée (un espace de 2,5 cm correspondant en effet à la durée d'une noire), la notation n'en est pas moins stricte pour autant, la position de chaque son dans le temps pouvant être très précisément évaluée en fonction de la situation qu'il occupe sur la portée. La partition se présente en effet comme une sorte de flux continu, à la manière du défilement d'une bande magnétique, mais qui s'accélère et se ralentit selon les indications de tempo ; les changements temporels marquent les phases successives de la structure rythmique. Le pianiste doit s'inscrire de son mieux dans le fil de ce déroulement. Cage constate pourtant assez rapidement qu'en pratiquant ce type de notation, il enferme littéralement l'interprète, même si, à la fin de l'introduction à la partition, il écrit : « *Il pourra apparaître à de nombreux endroits que la notation est irrationnelle ; dans de tels cas, l'interprète doit agir comme bon lui semblera.* » La prochaine étape de sa démarche consistera donc à assouplir les rapports que l'instrumentiste entretient avec la partition. Le recours à des méthodes de composition impersonnelle le rapproche par ailleurs à cette époque de Pierre Boulez (ce qu'atteste leur correspondance) ; leurs divergences futures viendront du rôle que Cage attribue aux procédés de hasard, rejetés par Pierre Boulez parce que celui-ci y verra une forme de démission de la part du compositeur face à ses responsabilités créatrices.

Pierre Boulez (1925)
Troisième Sonate, pour piano

1. Formant 2 – Trope
Parenthèse, Glose, Commentaire, Texte
2. Formant 3 – Constellation
Mélange points et blocs, Points 3, Blocs II, Points 2, Blocs I, Points 1

Composition : 1956-1957.
Création : 25 septembre 1957 lors des Cours d'été de Darmstadt par Pierre Boulez, dans une version provisoire.
Effectif : piano.
Éditeur : Universal Edition.
Durée : environ 20 minutes.

Dans le premier chapitre de son ouvrage *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco fait figurer la *Troisième Sonate* de Boulez aux côtés de la *Sequenza I* de Berio, du *Klavierstück XI* de Stockhausen et de *Scambi* de Pousseur. À l'exception de l'œuvre de Pousseur, qui relève du domaine électro-acoustique, il s'agit de partitions solistes, ce qui n'est guère étonnant, car la plupart des compositeurs qui ont choisi de s'engager dans cette voie se sont, du moins dans un premier temps, de préférence adressés à des musiciens virtuoses (comme les pianistes Claude Helffer, Aloïs Kontarsky ou David Tudor), avec qui ils pouvaient entretenir des relations de complicité, voire de collaboration, avant d'élargir cette démarche à des groupes instrumentaux, ce qui suppose notamment toutes sortes de problèmes de coordination.

Sans être informé de la démarche de Karlheinz Stockhausen, qui concevait à la même époque le *Klavierstück XI*, de forme variable lui aussi, Pierre Boulez compose sa *Troisième Sonate* pour piano entre 1955 et 1957. Influencée par la mobilité primordiale du *Livre* mallarméen, la partition prévoit un certain nombre d'univers sonores à l'intérieur desquels des itinéraires sont proposés au pianiste. Elle comprend initialement cinq mouvements ou « formants », terme qui désigne « *les principes générateurs de l'œuvre globale, chacun comportant des données spécifiques* » : *Antiphonie*, *Trope*, *Constellation*, *Strophe*, *Séquence*. Seuls seront publiés *Trope* et *Constellation-Miroir*. Cette section, centre de la sonate, est imprimée en deux couleurs de manière à en visualiser la forme. Les « points », en vert, désignent les parties où sont utilisés la série de base et ses dérivés, les « blocs », en rouge, celles où la série se transforme en agrégats. Ces parties constituent, en quelque sorte, une grille d'initiatives pour l'interprète, orienté par un réseau de flèches. *Trope*, où se reconnaît une référence à l'ornementation grégorienne, comprend une partie intitulée « texte », où sont exposées une série de douze sons en valeurs longues ainsi que des variations qui se déroulent tout autour d'elle, matériau réintroduit ultérieurement dans *Glose* comme pour souligner la circularité de la forme. *Parenthèse* et *Commentaire* présentent deux types de structure, les unes rigoureusement écrites, obligatoires, les autres plus libres, posées comme facultatives.
La démarche de Boulez vise en définitive à concilier les apports de deux manières de vivre la musique, la première consistant à tenter d'en fixer le déroulement aussi précisément que possible,

la seconde à laisser pénétrer ce qui, en raison de sa nature éphémère, relève de l'imprévisible et du spontané : « *Partant d'un sigle initial, principiel, aboutissant à un signe exhaustif, conclusif, la composition arrive à mettre en jeu ce que nous recherchions au départ de notre démarche : un "parcours" problématique, fonction du temps – un certain nombre d'événements aléatoires inscrits dans une durée mobile –, ayant toutefois une logique de développement, un sens global dirigé – des césures pouvant s'y intercaler, césures de silence ou plates-formes sonores –, parcours allant d'un commencement à une fin. Nous avons respecté le "fini" de l'œuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la "chance" de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert.* »[6] Boulez compare volontiers sa partition à un parcours en milieu urbain, le promeneur pouvant choisir ses itinéraire, en privilégier certains au détriment d'autres, adopter l'allure qui lui convient mais, dans tous les cas, « *il est bien évident que pour découvrir une ville, il faut un plan précis, et certaines règles de circulation* »[7].

Comme dans le cas du *Klavierstück XI* de Stockhausen, pour Claude Helffer, « *la première chose à faire, c'est de trouver les parcours possibles, en tâtonnant ; au fond, il faut d'abord travailler chaque séquence séparément pour ensuite les enchaîner. Petit à petit, l'on est amené à articuler ensemble deux ou trois séquences où vous sentez de façon subjective que cet enchaînement est logique, alors qu'un autre ne vous plaît pas. Vous en arrivez ainsi à un certain parcours qui vous permet d'aller du début à la fin de la partition. Au bout de trois ou quatre essais, je n'ai plus eu envie de continuer, satisfait du parcours que j'avais. Avant de jouer* Constellation-Miroir, *j'ai trois itinéraires dans ma tête prévus, ce qui ne m'empêche pas d'être parfois amené brutalement, sur scène, à en faire un que je n'avais pas préparé.* »[8].

Jean-Yves Bosseur

---

6. Boulez, Pierre, « Alea », *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 52-53.

7. Boulez, Pierre, *Par volonté et par hasard*, *Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 107

8. Helffer, Claude, « À propos de la *Troisième Sonate* », Paris, Le Seuil, *Musique en jeu* n° 16, 1974, p. 33.

Paavali Jumppanen

Le pianiste finlandais Paavali Jumppanen est à l'aise sur scène aussi bien en tant que soliste que chambriste. Son vaste répertoire s'étend de Bach aux compositeurs contemporains. Ces dernières années, il a consacré une grande partie de son temps à jouer l'intégrale des sonates de Beethoven. L'intérêt de Paavali Jumppanen pour la première école de Vienne l'amène aussi à enregistrer l'intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven avec Corey Cerovsek. Cet enregistrement est récompensé par un Prix du Midem dans la catégorie « meilleur enregistrement de musique de chambre de l'année 2007 ». Cette saison, Paavali Jumppanen joue l'intégrale des sonates pour piano de Mozart à l'Isabelle Stewart Gardner Museum de Boston, mais aussi dans quatre villes de son pays natal, la Finlande. En 2005, son intégrale des sonates pour piano de Pierre Boulez, chez Deutsche Grammophon, reçoit plusieurs prix en France et en Allemagne, et bénéficie d'une critique élogieuse du *Guardian*. Cette saison, il associe dans ses concerts Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et John Cage. Paavali Jumppanen a étudié à l'Académie Sibelius en Finlande et à l'Académie de Musique de Bâle, en Suisse, dans la classe de Krystian Zimerman. En 2001, ses débuts à New York – à la 92nd Street Y, à l'occasion d'un concert Jeunes Artistes – sont très applaudis ; depuis, il se produit régulièrement aux États-Unis, mais aussi dans les plus grandes salles européennes. Il joue en Australie en tant que soliste avec l'Orchestre Symphonique de Melbourne, mais également avec la plupart des grands orchestres européens. Il travaille régulièrement avec l'Orchestre Symphonique de la BBC à Londres : au printemps 2010, par exemple, il interprète le *Concerto pour piano* de Grieg, sous la direction de Jiri Belohlavek.



Concert enregistré par France Musique

Et aussi…

> CONCERTS

MERCREDI 18 MAI, 20H

Ciné-concert
Metropolis
Film de **Fritz Lang**
Musique de **Martin Matalon**

Ensemble intercontemporain
Jean-Michaël Lavoie, direction

MARDI 31 MAI, 20H

Mauricio Kagel
Mare Nostrum

Ensemble 2e2m
La Péniche Opéra
Pierre Roullier, direction
Dominique Visse, haute-contre
Vincent Bouchot, baryton
Mireille Larroche, mise en scène
Roland Roure, décors, installation
Danièle Barraud, costumes

VENDREDI 10 JUIN, 20H30

Guillaume Dufay
Motet « Ecclesiae militantis »
Frédéric Durieux
Sammlung (création)
Josquin des Prés
Miserere mei Deus
Robert Schumann
Romanzen für Frauenstimmen op. 69
Johannes Brahms
Drei Gesänge op. 42
Iannis Xenakis
Nuits

Schola Heidelberg
Walter Nussbaum, direction
Pascal Pons, percussions
Adam Weisman, percussions

VENDREDI 17 JUIN, 20H30

Ivan Fedele
Animus anima
Johannes Maria Staud
Par ici ! (création)
Bruno Mantovani
Cantate n° 1

Ensemble intercontemporain
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Susanna Mälkki, direction
Robin Meier, Réalisation informatique musicale Ircam

> JEUNE PUBLIC

MERCREDI 18 MAI, 15H

L'Éternelle Fiancée du Dr Frankenstein
Spectacle musical et cinématographique (dès 8 ans)

> SALLE PLEYEL

MARDI 3 MAI, 20H

Fritz Kreisler
Variations sur un thème de Corelli
Ludwig van Beethoven
Sonate n° 5 « Le Printemps »
Charles Ives *Sonate n° 4*
Johann Sebastian Bach *Partita n° 1*
George Antheil *Sonate n° 1*

Hilary Hahn, violon
Valentina Lisitsa, piano

SAMEDI 25 JUIN, 20h

Arnold Schönberg
Gurre-Lieder

Orchestre Philharmonique de Strasbourg
Czech Philharmonic Choir Brno
Marc Albrecht, direction
Christiane Iven, Tove
Lance Ryan, Waldemar
Anna Larsson, la Colombe
Barbara Sukowa, la Narratrice
Albert Dohmen, Bauer
Arnold Bezuyen, Klaus-Narr
Petr Fiala, chef de chœur

> ÉDITIONS

Éléments d'esthétique musicale
Sous la direction de **Christian Accaoui**
780 pages • 2011 • 39 €

We want Miles
Sous la direction de **Vincent Bessières**
224 pages • 2009 • 39 €

> MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous proposons…

> Sur le site Internet http://mediatheque.cite-musique.fr

… de regarder un extrait vidéo dans les « Concerts » :
Klavierstück V de **Karlheinz Stockhausen** par **Maurizio Pollini** enregistré à la Cité de la musique en juin 2002

… d'écouter un extrait audio dans les « Concerts » :
Ludwig van de **Mauricio Kagel** par **Alexandre Tharaud** enregistré à la Cité de la musique en avril 2005 • *Domaines* de **Pierre Boulez** enregistré à la Cité de la musique en mars 2003 par l'**Ensemble intercontemporain**, **Pierre Boulez** (direction)

(Les concerts sont accessibles dans leur intégralité à la Médiathèque de la Cité de la musique.)

… de consulter dans les « Dossiers pédagogiques » :
Portraits de compositeurs du XXe siècle dans « Repères musicologiques » • *La Musique allemande après 1945* dans les « Repères musicologiques »

> À la médiathèque

… d'écouter avec la partition :
Klavierstück V de **Karlheinz Stockhausen** par **Aloys Kontarsky** • *Dix Pièces* de **György Ligeti** par le **London Winds**

… de lire la partition :
Viola de **Bruno Maderna**

… de lire :
Création, la musique d'aujourd'hui n'est pas née d'hier de **Patrick Szersnovicz** • *Écrits* de **Klaus Huber** . *Avant-garde und Vermittlung* de **Reinhard Oehlschlägel** • *À Bruno Maderna* de **Geneviève Mathon**, **Laurent Feneyrou**, **Giordano Ferrari**

Imprimeur FOT | Imprimeur BAF | Licences n° 1014849, 1013248, 1013252

Éditeur : Hugues de Saint Simon | Rédacteur en chef : Pascal Huynh | Rédactrice : Gaëlle Plasseraud | Graphiste : Ariane Fermont | Stagiaires : Anna Soliman et Delphine Anquetil